Нг 3362

Г. Апресян

Старейший театр на Кавказе

Государственное издательство
Северо-Осетинской АССР
г. Орджоникидзе 1939

ПРОВЕРКА
1950

Научная библиотека СПбГУ
1001836848

11 ЯНВ 1940

Н I 3362

Г. АПРЕСЯН

СТАРЕЙШИЙ ТЕАТР НА КАВКАЗЕ

(К 70-летию Орджоникидзевского русского драмтеатра)

1940 № 657

ПРОВЕРКА 2007 г.

Научная Библиотека им. Горького ДГУ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СЕВЕРО-ОСЕТИНСКОЙ АССР
ОРДЖОНИКИДЗЕ 1939

ЗАЧЕМ НУЖЕН БЫЛ ТЕАТР ЦАРСКИМ КОЛОНИЗАТОРАМ?

28 августа 1862 года председатель Владикавказского городского суда Лебедев обратился с официальным письмом к начальнику Терской области о строительстве «каменного красивой архитектуры театрального здания». Театр, по мысли судьи, послужил бы «ручательством для всего народонаселения в образовании сего города на твердых между недавно покорившимися горскими племенами началах». *)

Автором проекта строительства театра был отставной капитан царской службы Русановский. Какие же общественные интересы толкали отставного капитана на смелую для того времени мысль о строительстве в завоеванном городе драматического театра? Какие культурные задачи преследовал автор проекта?

---

*) Все цитаты, касающиеся строительства театра, приведены из официальной переписки того времени, сохранившейся в архиве г. Орджоникидзе.

Русановский выступал как частный и, видно, довольно расторопный — «себе на уме» — предприниматель. В проектируемом театре он видел средство наживы, — большего ему и не надо было. Да и сам Русановский этого не скрывал. Во-первых, «покорнейше просил» отвести ему в городе под театр участок земли «на вечное, потомственное владение». Во-вторых, требовал, чтобы «в продолжение 10-ти лет со времени окончания постройки театрального здания никто не имел бы права устраивать подобного здания». В-третьих, выдать ему «без процентов 10.000 рублей серебром».

Таков был инициатор строительства Владикавказского русского театра.

Что представлял Владикавказ в шестидесятых годах прошлого века? Крепость-городок, основанный в 1784 году на месте разоренного осетинского аула Капкай, являлся одним из четырех укреплений, сооруженных царизмом в восемнадцатом веке. В 1852 году в городе-крепости значилось: деревянных домов 909, улиц 25, обширных площадей 5, лавок 125. Жителей около 3653. Функционировало духовное училище, две т. н. светские школы и четыре церкви...

1854 год, в связи с прохождением русских войск через Владикавказ в Турцию, дал толчок более быстрому росту города, а в 1861 г., 31 марта указом царя Александра II крепость «при входе в горы Кавказския» была возведена в ранг города. В 1863 году Владикавказ стал центром недавно обра-

зованной Терской области. Это была скорей большая станица с деревянными домами, но уже в тринадцать тысяч жителей. Имея большое стратегическое значение на Северном Кавказе, будучи естественным и административным центром только-что покоренных горских областей, являясь ключом через знаменитое Дарьяльское ущелье к Грузии и, следовательно, Закавказскому краю, — молодой город Владикавказ рос из года в год. Сюда тянулись богатые купцы, золотоискатели и промышленники, ловкие дельцы и просто любители кавказской экзотики. Владикавказ был огромным гарнизоном,— вооруженной опорой русского царизма на Северном Кавказе. И носил достойное себе название— «Владей Кавказом».

Тогдашнее начальство неплохо понимало значение города. Оно знало, что «Владикавказ, по стратегическому своему значению, служил всегда средоточием значительного числа войск и нет сомнения в будущем положение его в этом отношении не изменится». Одних кадровых офицеров в ту пору в городе насчитывалось свыше трехсот. Треть населения города, по мнению начальства, представлялась привилегированными сословиями, то есть дворяно-княжескими элементами, купцами, попами, офицерством и полицией.

Таков был город Владикавказ в прошлом, город казарм, город церквей и духанов, город картежных домов и притонов. Таким город оставался вплоть до Великой Пролетарской революции и окончатель-

ного установления советской власти на Северном Кавказе.

Зачем же понадобился такому городу драматический театр? И почему именно военно-полицейские круги выступали инициаторами строительства зрелищного предприятия? Это не случайно, далеко не случайно! Военщина осуществляла завоевательную политику русского царизма на Кавказе. Мечом и кровью она пролагала путь к непокорным горским народам, насильно присоединяла их к Российской империи. Не кто иной, как царский сатрап, небезызвестный генерал Ермолов, проводя декретированную царем кровавую политику, говорил:

— Не успокаиваться до тех пор, пока останется в живых хоть один чеченец.

Термином «чеченец» генерал обозначал всех горцев. И непокорные, свободолюбивые горские племена разорялись, сгонялись в глухие, голодные ущелья; сжигались их аулы, убивались и живьем хоронились лучшие их сыны и дочери.

Но это не значило, что царизм отказался от испытанной своей тактики, когда «в начале посылается поп с крестом, затем купец с рублем и, наконец, солдат с ружьем». Нет, царизм умело применял тактику кнута и пряника. Подобную тактику осуществляла военщина, и именно военщина, проводившая эту политику, призывалась Санкт-Петербургом «трудиться» над введением «гражданственности» среди диких, по их мнению, разноплеменных народов Северного Кавказа.

Проектируемый русский театр в городе «Владей Кавказом» и должен был стать одним из орудий в проведении намеченной сверху «высокой миссии» военно-феодального империализма в центре горских областей. Строились церкви. К началу XX века в небольшом городе было понастроено 24 «храма божья», из них: церквей т. н. общедоступных—15, домовых — 6 и военных — 3. И попов, дьяков и прочих служителей культа насчитывалось свыше 200 человек. Строились казенные учебные заведения для сынков привилегированных сословий; работало пьяное разгульное офицерское собрание. Как тут было не иметь свой театр, тоже казенный,— этакое зрелищное и увеселительное предприятие!

Такому предприятию в руках военщины и предназначалось, в тесном союзе с церквами, молельнями и прочими богоугодными учреждениями,—помочь новому городу нести свою «высокую миссию» на Кавказе. Именно так понимали хозяева области назначение русского театра в городе...

Начальник «Терской области и командующий в оной войсками» в своем докладе «Его Императорскому Высочеству Главнокомандующему Кавказской армией» 12 января 1868 года, т. е. через шесть лет после возникновения вопроса о строительстве театра, доказывал, что городу Владикавказу «выпал жребий быть миссионером в развитии и полном обрусении некогда враждебных нам горских племен» и что русский театр имеет «перед всеми народными увеселениями то громадное преимущество,

что в нем единство интереса публики и общения между собою разноплеменных личностей, связывается русской речью, в свою очередь составляющею вернейшее средство к скорейшему ассимилированию инородцев с господствующею расою».

В докладе кроме того подчеркивалось, что театральный зал, как постоянное место встречи начальников с подчиненными, действует благотворно на последних «и помогает, как говорится дальше, воспитанию в нижних чинах патриотических чувств».

Но это не все. Имелось еще одно обстоятельство, заставлявшее начальника Терской области горячо ратовать за строительство в городе учреждения искусства. Обстоятельство то было щекотливое, быть может, весьма досадное, но обойти его — означало самому начальнику области угодить в конфуз.

Дело в том, что в городе и особенно в офицерских кругах довольно быстро рос разврат: пьянки, с дебошами, картежная игра, оргии. Высокопоставленный начальник Терской области, видимо, не имел сил искоренить «сие зло» во вверенном ему городе, однако он верил, вернее хотел верить, что театр поможет ему как-то умерить карточную игру и сократить количество «беспорядочных оргий, в иных случаях ведущих к развитию судебно-уголовной практики».

Итак, для чего нужен был театр в городе-крепости царским колонизаторам Кавказа?

Во-первых, для того, чтобы помочь царизму в

полном обрусении горских народов, то есть в их насильственной руссификации, ассимилировании, короче говоря, — поглощении горцев «господствующею русской расой».

Во-вторых, помочь царской администрации крепить дух покорности в «нижних чинах» армии — в солдатской массе.

В-третьих, отвлечь, елико возможно, офицерские круги города от пьянок, дебошей и тем самым спасти их от полного разврата и разложения.

Таковы были цели, поставленные перед задуманным русским драматическим театром в городе Владикавказе.

Надо сказать, что в этом упорном стремлении хозяев города к театру сказывалась также известная мода того времени. Шестидесятые годы прошлого столетия, эпоха т. н. «реформ», ознаменовали довольно быстрый рост городов, вызвавший в свою очередь рост театров, моду на театры. К началу семидесятых годов в России насчитывалось свыше ста театральных единиц, из них в Европейской части империи—80. Каждый уважающий себя город стремился иметь свой театр. Чем же Владикавказ был хуже других российских городов? Нет, он тянулся в первые ряды, он не хотел отставать от моды на театры. Город Владикавказ претендовал на «историческую миссию» среди покоренных горских областей.

Однако театр того времени, в силу тяжелых материальных условий, тянулся к более доход-

нему делу — к зрелищам, увеселениям, и провинциальный театр являлся «нечто средним между делом и балаганом». Немало людей оставшихся без дела, разоренных новыми порядками, бросались к театру, как доходному месту. Судьбу этих вышибленных из жизни людей—бывших дворян, офицеров и прочих неудачников, — должен был разделить и отставной капитан царской службы Русановский - автор проекта строительства театра в г. Владикавказе.

Но не так легко было ему добиться поставленной цели.

Семь лет шла канитель и ширилась с каждым днем набухающая в новых и новых департаментских папках бюрократическая переписка между ведомствами о возможности строительства театра. И вся эта переписка велась прежде всего с целью выяснить «положительное влияние театра во Владикавказе» и самому начальству убедиться в том «составляет ли театр в городе потребность или нет?»

Во всей этой канители деятельное участие принимал и граф Лорис-Меликов, тогдашний начальник Терской области,—он и был главным ходатаем перед Кавказским наместником.

Лорис-Меликова Кавказ знает хорошо. Это он лихо отличался в кровавом покорении Кавказа; это он, граф Лорис-Меликов, выдвинул и с одобрения русского царя осуществил знаменитый проект выселения горских племен в Турцию. И горцев сот-

…ями тысяч выселяли из родных аулов, сгоняли с гор, топили в Черном море, истребляли по дорогам. Свидетелем этого жуткого массового истребления ни в чем неповинных горских племен является Черноморское побережье: Сочи—Сухум-кале. Одних черкесов, населявших Кубань и побережье, тогда погибло пятьсот тысяч человек. Лорис-Меликов выявил себя «умным» душителем революции и впоследствии выдвинулся особенно доверенным [illegible] при русском царе Александре втором. [illegible] стал [illegible] министром внутренних дел, а затем фактически [illegible] России. Лорис-Меликова звали [illegible] «бархатным диктатором» [illegible] методы борьбы с «крамолой».

«Бархатный» диктатор не мог не понимать огромного значения театра в [illegible] центре. И он [illegible] перед Кавказским наместником, «великим князем» [illegible] за строительство театра, призванного облегчить царизму скорейшее духовное покорение горцев. И вот, наконец, через семь лет, после появления проекта отставного капитана Русановского, 31 января 1869 года Лорис-Меликов получает из Тифлиса официальное уведомление о том, что «Его Императорское Высочество Великий Князь наместник Кавказа соизволил разрешить постройку театра в гор. Владикавказе».

Был создан строительный комитет под председательством коллежского советника Констанца, «городового архитектора» надворного советника Ул-

тона и автора проекта строительства театра отставного капитана Русановского. Но решить строить театр, это еще не означало — строить театр. Откуда было взять средства на такую вещь, как учреждение искусства? Не для того, ведь, русский царизм завоевывал Кавказ, чтобы создавать там школы и театры. Нет, театр в намерения колонизаторов не входил. Значит, сами инициаторы затеянного театра должны были изыскивать средства, и не где-нибудь, а на месте, среди самих разоряемых горских народов. Логика тут была простая: раз руссифицировать покоряемые народы, то руссифицировать прежде всего за их же, покоряемых народов, счет. И самый легкий способ в таких случаях — дополнительное обложение трудового населения, — метод, испытанный для всех захватчиков чужих земель.

На этот раз выбор пал на караногайцев. Дело в том, что, на основании какого-то указа, еще в 1853 году был учрежден фонд поддержания в исправности постов Терско-Астраханского тракта. Средства брались, как об этом свидетельствуют сохранившиеся до наших дней официальные документы того времени, с караногай-единкульского народа. Вместо охраны людьми почтового тракта, народ этот облагался «ежегодным денежным взносом в размере трех тысяч рублей серебром». Но ретивые администраторы в обложении маленького народа переусердствовали так, что вскорости накопилась большая «экономия» при штабе войск Терской обла-

сти. Начальник штаба войск в своем рапорте доносил, что экономия «не подлежащая никакой отчетности ни гражданственного, ни военного ведомства» (!) безусловно может быть обращена на строительство театра. Так было выкачено из карагногайского народа 17.000 тысяч серебром,—большущая сумма для того времени, а 9 января 1870 года из Тифлиса сообщалось, что эти деньги отпущены на постройку театра.

Строительство театра в основном было завершено в августе того же года. Затем началась внутренняя отделка, которая затянулась до весны 1872 года. а 15 марта директор театра — полковник царской службы Смекалов доносил начальству: «здание театра со всем находившимся в оном имуществе в ведении города передано 11 марта».

Но что было за театральное здание? Неуклюжее помещение, — больше сарай, чем театральное здание. Все внутренние строения были сделаны из дерева. Пол цементный, фойе — глухие, отделенные от зрительного зала тяжелыми стенами. И — никаких служебных помещений, даже уборных не было, — впервые уборные сделаны в 1902 году, то есть через 32 года после постройки театра. Зато хорошо был отделан широкий балкон на всю ширину фасада театра с красивыми и ровными тэполями перед ним: сюда, на широкий балкон, выходило начальство в теплые вечера и на виду у города пило чай...

Короче говоря, ловкие дельцы, прикарманив тру-

довые гроши обобранного народа, построили такой театр, о котором на протяжении десятилетий шла молва, как об опасном. 27 мая 1900 года Владикавказский полицмейстер писал начальнику области,

Владикавказский театр в огне

что «Владикавказский городской театр представляет безусловную опасность при допуске в нем представлений, причем опасность эта всесторонняя». И опять, как в начале строительства театра, завертелась бюрократическая канитель, но безуспешно: сигналы полицмейстера остались безрезультатными. Осталась глуха к элементарным нуждам

Оружоникидзевский театр в наши дни

театра и тупоголовая, косная Владикавказская городская дума.

Театр преобразился только после Великой Пролетарской революции, уже в условиях социалистического строя, особенно в годы сталинских пятилеток. Не стало театра крепостников и колонизаторов. Его место занял театр строителей социализма. Не узнать теперь былого Владикавказского театра: в нем не только уютно, но и культурно. Преобразилась и площадь перед театром: раньше здесь размещалась извозчичья стоянка, сбоку торчала часовенка, театр со всех сторон облепляся духанами и вертепами.

Не то сейчас. Ныне асфальтированная театральная площадь с памятником великому Ленину—красивейший уголок города Орджоникидзе. Не стало часовни.—на ее месте ныне высится трехэтажный красавец универмаг; не стало и духанов. Все это – облик нового социалистического города,—столицы Северо-Осетинской АССР,—города передовой индустрии. четырех высших учебных заведений, техникумов, школ, музеев, кинотеатров, парков, клубов... В их шеренге и старейший русский драмтеатр чувствует себя лучше и скромно несет свою миссию культуры, коммунистического воспитания народа.

ТЕРНИСТЫЙ ПУТЬ ТЕАТРА

Первая театральная, и то в значительной мере любительская, труппа во Владикавказе появилась в сентябре—октябре 1869 года и, как говорят документы, начала свой сезон пьесой «Велизарий». Таким образом, 1869 год—год строительства театра и вместе с тем—первый театральный сезон, открывший собою страницы театральной жизни в городе Владикавказе. Иначе говоря, Орджоникидзевскому русскому драматическому театру в текущем 1939 году исполнилось семьдесят лет. Возраст не малый...

26 октября 1872 года начальник Терской области доносил начальнику главного управления Кавказского наместника о том, что «театр стали посещать здешние купцы, мещане и в дни праздника простой народ, более развитые горцы, приезжие в город из аулов»... И тут же самодовольный полицейский бюрократ спешил уверить Кавказского наместника, что «цивилизующее влияние театра неоспоримо».

Мы уже знаем, что понимали культурники в полицейской форме под термином «цивилизация». Эта «цивилизация» была синонимом русификации осетин, ингушей и других горских народов. Однако дела театра шли неважно. Не было средств. И тут нашлись «деловые люди», открывшие подписку на акции и в короткое время собравшие человек восемьдесят подписчиков-акционеров. Но это существенно не помогло театру. История театра этих лет заполнена бесконечными жалобами на нехватку средств. Дирекция его выклянчивала буквально по пятерке и десятке то у одного, то у другого лица, чтобы как-нибудь залатать дыры, появлявшиеся то в одном, то в другом месте театрального организма.

А тут еще театральный коллектив преследовали другие неприятности. Свирепствовала полицейская цензура. Театра не спасло даже то, что его директором в течение четырех лет был полковник Смекалов, впоследствии ставший Владикавказским наказным атаманом.

В ноябре 1872 года на молодой театр создается полицейское дело за то, что театр не соблюдает требования цензуры. В январе 1873 года в дело вмешивается начальник управления Кавказского наместника и указывает, что театр ставил запрещенную пьесу «Блестящая партия», предупредив дирекцию театра строгими мерами. В феврале того же года начальник Терской области дает нагоняй театру за излишнюю «вольность». В декабре 1874 года владикавказский полицмейстер создает дело

на артиста театра Л. Соколова за то, что в спектакле «Лев Гурыч Синичкин», исполнитель роли Синичкина, артист Соколов, «произвольно отступил от текста, утвержденного цензурой и включил поносительные слова против режиссера Тифлисского [illegible], назвав его [illegible]».

[illegible], выходка Соколова была ин[illegible] театра и вызвана тем, что [illegible] в Тифлисском театре в той же пьесе «Лев Гурыч Синичкин», шедшей там, [illegible] театра [illegible] И тем не менее [illegible] рублей.

[illegible] Тифлисскому [illegible] Да и [illegible] Театр не мог делать ни одного шага без [illegible] Очевидно, [illegible] директора театра [illegible], чтобы театральный коллектив держать в узде. Оформить ли труппу, поставить ли новую пьесу или даже производить ремонт театра,—обязательно требовалось соизволение полиции. И тут коллектив театра руководствовался старой житейской мудростью— «не подмажешь—не поедешь». И видать, эта житейская мудрость частенько вывозила театр.

В первые годы Владикавказского театра в нем часто выступали любительские труппы, охот-

ро привлекавшие к себе офицеров местного гарнизона и полкорых дам; театр в ту пору фактически находился в руках военно-казачьих кругов.

1874 год — первый год, когда во Владикавказе появляется всамделишная профессиональная труппа: «Опереточно драматическая труппа Фальба». «Из Москвы и из Санкт-Петербурга»,—широковещательно рекламировали афиши происхождение этой труппы. Труппа ставила: «Прекрасную Елену», «Ограбленную почту», «Разбойников», «Синюю бороду» и даже душещипательные мелодрамы: «За монастырской стеной» или «Жак, сын кокотки». Как видим, труппа, прибывшая «из Москвы и Санкт-Петербурга» не была особенно взыскательна в своем репертуаре и внимательна к художественным вкусам своих зрителей.

Но удивляться этому вряд ли стоит. Жизнь и история провинциального театра того времени достаточно общеизвестны. А тут еще особенности театра на колониальном Кавказе. Что было требовать от театра, задуманного военно-казачьими кругами?

В тяжелых условиях дореволюционного русского театра нелегко было актеру-труженику. Образованный и даровитый артист конца XIX века Н. С. Стружкин нередко восклицал о своем собрате:

«Гражданин ли ты государства Российского или бродяга ты, родства не помнящий? Полезный ли ты член общества или жалкий скоморох и для одной только людской забавы по свету болтаешь-

ся? Да и самое искусство твое — уж, полно, дело ли? Не одна ль это забава праздная для сытых людей придуманная?»

Провинциальный театр семидесятых годов считался каким-то заштатным делом, отданным на откуп частным предпринимателям, дельцам, ничего общего не имевшим с искусством. И именно к ним, антрепренерам, попадали в кабалу актер и актриса, люди, в большинстве случаев, без рода и без племени. Они попадали в обстановку взаимных доносов, стяжательства, узкого эгоизма, бескультурья и лицемерия. Только отдельные, очень сильные личности могли устоять перед этой грязью и честно отдаться любимому делу — театру.

Владикавказский театр не был исключением среди провинциальных театров царской России. Как все провинциальные театры, так и театр во Владикавказе, вплоть до Октябрьской революции 1917 года, не имел своей постоянной труппы и художественных руководителей: приходили одни антрепренеры — частные предприниматели, уходили другие. Почти каждый год приезжала какая нибудь новая труппа, очень часто притягиваемая специфической «экзотикой» Кавказа: манили к себе места, где бывали и что не раз воспевали Пушкин и Лермонтов. Все «кавказское» издалека дышало какой-то романтикой; но приехав на место, актер, трудовой человек, вечный скиталец-интеллигент нередко сталкивался с грязью, с интригами и обманом.

Жертвой такого обма́на стал, как это ни стран-

Коста Хетагуров

но, и основоположник осетинской литературы и литературного языка поэт и художник Коста Леванович Хетагуров. Это было в 1888 году. Хетагуров работал художником-декоратором театра, и критика неизменно отмечала умное оформление художником спектаклей и различных вечеров, устраивавшихся в театре. Но нередко именем Коста Хетагурова спекулировали театральные дельцы: широко афишировали его работу, а затем, выручив от спектаклей солидные суммы, расчитывались с Коста Леванови-чем, как с обыкновенным почтщиком.

Нашелся тогда честный и смелый человек, выступивший в защиту элементарных прав поэта и художника. В номере 22 газеты «Северный Кавказ» за 1888 год некто А. Б. писал:

«Наше товарищество актеров, в последние недели масляницы, скомпрометировало себя, обманув писавшего декорации художника-любителя г. Хетагурова, именем которого на афишах товарищество пользовалось почти всю неделю». Товарищество актеров устраивало спектакли, причем успех пьесы,— как пишет тот же автор,— «много зависел от мастерского исполнения Хетагуровым декораций; но несмотря на это художник получал только 10 рублей».

Выручив с четырех спектаклей солидный куш— около полутора тысяч рублей, почтенная организация актеров сбделила Коста Хетагурова десятью рублями...

Да, в дореволюционной истории Владикавказ-

ского русского драмтеатра числится позорная страница пренебрежительного, если не сказать больше, отношения к отцу новой осетинской литературы, борцу-революционеру Коста Хетагурову.

Характерно, в этой связи, что известная пьеса «Дуня» Хетагурова, с очень интересным идейным замыслом и написанная в реалистических тонах шла в театрах других городов, но не во Владикавказском театре. Впрочем, Хетагурову не привыкать было к гонениям и преследованиям. Недоброжелательское отношение к нему со стороны тогдашних театральных кругов — лишь звено в той цепи преследований, которым подвергался Коста Леванович.

Однако Хетагуров сам лично стойко переносил подобное отношение к себе и даже с особым усердием отдавался работе в театре. Коста любил театр, он с передовыми людьми города нередко выступал инициатором различных благотворительных вечеров. Как знать? Быть может, именно Владикавказский русский драмтеатр толкнул осетинского народного поэта на мысль о драматургическом творчестве. Такое предположение небезосновательно хотя бы по тому простому факту, что начало его драматургической деятельности относится именно к периоду его работы в театре.

Как было сказано, поэт во Владикавказском театре работал в конце 90-х годов прошлого века, а в 1892 году он закончил первую свою пьесу «Курсистка». Знакомство с другой пьесой Коста, — с его комедией-сатирой «Дуня», особенно с отрицатель-

ными персонажами пьесы, т. н. «представителями» искусства: Суйковым, Перышкиным, Мазиловым и Трубадуровым, — позволяет думать, что в лепке образов и обрисовке нравов именно этих типов, Коста Хетагуров использовал людей и нравы Владикавказского русского драмтеатра. И мог ли мечтать автор «Дуни», что через сорок лет, в иных условиях, на сцене советского театра, совершенно по-новому, в живых красках и полнозвучных тонах вновь зазвучит его талантливая пьеса «Дуня»; что на сцене театра, в котором работал поэт в ту пору, вновь оживут Суйковы и Перышкины, но уже как представители старого, отжившего свой век, мира и вызовут дружный, жизнерадостный смех советского зрителя — строителя социализма.

Коста, борец-демократ, лучше чем кто-либо в те времена понимал огромное общественное и культурное значение театра и в меру своих ограниченных царизмом сил,—делал все, чтобы поднять театр, активизировать его роль в общественной жизни города.

В эту пору около нашего театра рос другой человек, которому суждено было в будущем стать одним из выдающихся деятелей русского театра, одним из организаторов нового, революционного, советского театра. Мы говорим о владикавказце, ныне покойном Евгении Багратионовиче Вахтангове.

Вкус к театру и вообще к искусству Вахтангов впервые получил во Владикавказском театре. Будучи гимназистом, он не раз тайком от школьного

пальства посещал спектакли, страстно увлекался театром, а через некоторое время сам начал ставить в городе любительские спектакли. В гор. Орджоникидзе и сейчас есть патриоты, друзья юного

Е. Б. Вахтангов во Владикавказском театре в 1912 г. (сидит в белой панамке с зонтиком)

Вахтангова, которые помнят его в нашем театре и которые вместе с ним участвовали в его любительских спектаклях.

Страстно увлекшись театром и уехав в Москву получить необходимое театральное образование, Вахтангов все же не порывал своих связей с теат-

ром родного города, интересовался им, следил за его ростом. В 1912 г. Вахтангов, уже зрелым человеком и артистом, посетил театр, связался с его труппой.

Осетинский драматург Дмитрий Кусов, лично знавший Вахтангова, рассказывает, что в постановке во Владикавказском театре его лирической пьесы «Дети гор», показанной 26 июня 1912 года, помог Вахтангов. У нас и по сей день сохранился групповой фотоснимок Вахтангова и его товарищей, заснятых в фойе театра в 1912 году.

Коллектив Орджоникидзевского театра гордится тем, что один из организаторов нового, советского театра — Е. Б. Вахтангов, когда-то любил наш театр и был связан с ним, о нем не забывал.

Вернемся к ранним годам нашего театра, к началу двадцатого века, ознаменовавшегося первой русской революцией.

Революция на Северном Кавказе прошла под знаком войны горских трудящихся масс против русского царизма, против «своих», местных, помещиков и князей. В этой борьбе устанавливалась связь между горскими массами и пролетариатом Грозного, Владикавказа и др. городов Кавказа. Трудящиеся горцы не раз с оружием в руках, под руководством социал-демократических групп, помогали восставшим тихорецким и ростовским рабочим. Вместе с рабочими они,—горские трудящиеся,—в 1905 году сформировали революционные дружины в Ессентуках, Моздоке, Пятигорске, Кисловодске, Грозном.

Эта борьба особенно усилилась после того, как революционное движение захватило национальные воинские части, например, сотню Осетинского конного дивизиона, национальную сотню Моздокского полка, где большую подпольную работу вели социал-демократы. Осетинская сотня, ведомая социал-демократами, восстала и отказалась идти на «усмирение» народных масс, вышедших на войну с ненавистным царизмом. Сотня изгнала своих офицеров и по инициативе тех же социал-демократов выпустила революционную листовку, гласившую:

«Товарищи, довольно терпеть. Берите оружие и станем дружно на защиту наших попранных прав и всего народа».

В авангарде революционных событий на Северном Кавказе шли грозненские нефтяники, рабочие Владикавказских мастерских, поведшие за собою революционную молодежь и интеллигенцию, железнодорожники Минеральных Вод. За ними поднимаются горняки Садонских рудников; революционное движение охватывает многие районы Осетии.

Революция 1905 года на Северном Кавказе, как и во всей стране, по-новому показала расстановку классовых сил. В движение пришли новые силы. Новые веяния сказались и в русском театре. Во всеуслышание заговорила драматургия Максима Горького. С его пьесами на русскую (равно как и мировую) сцену пришли новые люди с новыми идеями, новым словом.

Владикавказский театр не был в стороне от этих

событий. Именно после революции начинает повышаться художественная требовательность к постановкам; заметно, правда, далеко-далеко недостаточно, улучшается репертуар театра.

Революция 1905 года, несомненно, приблизила Владикавказский русский драмтеатр к массам, в частности национальным массам. На время освобожденный революцией от полицейской опеки, театр своими постановками и различными благотворительными вечерами не мог не будить мысль среди передовых кругов тогдашнего общества, не мог, в частности, не влиять на появление и развитие местного национального театра.

Политические события во Владикавказе и других крупных пунктах Северной Осетии выдвинули передовых людей из среды горцев, оценивших по достоинству роль настоящего театра в общественной жизни. И если в Северной Осетии именно в эти годы появились свои драматурги, свои актеры-любители, то этому несомненно помог и Владикавказский русский драмтеатр. При всех своих ограниченных возможностях, театр наглядно показывал, что не следует пренебрегать таким местом, где можно общаться с массами и пропагандировать, пусть подчас иносказательно, нужные мысли.

В Северной Осетии зачинателем, следовательно, основоположником осетинской национальной драматургии явился Е. Ц. Бритаев, создавший за сравнительно короткое время ряд довольно прогрессивных, революционных для того времени пьес. Из

ших в первую очередь следует отметить известную почти всей Осетии пьесу «Две сестры». Эта пьеса, по сей день с неизменным успехом идущая на сцене Государственного Осетинского театра, говорила о попранных правах и чести женщины-горянки, о поруганной любви, о произволе и насилии власть имущих — кулаков, царских чиновников. Пьеса звала к протесту против гнета, за равноправие женщины и поэтому в то время была носителем определенных революционных мотивов.

Не менее революционно прозвучала в то время другая бытовая драма Бритаева «Лучше смерть чем позор». Пьеса говорила о том, что горец, терпящий гнет со стороны царских сатрапов, — терпит позор и поэтому: «лучше смерть — чем позор». Пьеса звала к борьбе! Вот почему она сурово преследовалась царской цензурой, преследовались и постановщики этой пьесы. Полицейским гонениям подвергся, вынужденный бежать из родного края, один из первых постановщиков пьес Бритаева — Борис Иванович Тотров, здравствующий поныне, заслуженный артист Северо-Осетинской АССР.

Бритаев был одним из первых организаторов осетинских национальных драмколлективов. Пьесы его с большим успехом шли во Владикавказе, Алагире, Ардоне, Ольгинском, Тифлисе, Пятигорске и делали свое культурное, прогрессивное дело.

Владикавказский русский драмтеатр, в какой-то мере переживший революцию 1905—1906 годов, как бы воспрянул духом, но не надолго. Конец револю-

ции для театра совпал с мучительной и, вместе с тем, трагической смертью Коста Хетагурова, который некогда так горел в театре, так много делал для него. Наступила полоса реакции. Она, эта реакция (1908—1912 годы), достаточно известна из истории нашей страны и замечательно описана в «Кратком курсе Истории ВКП(б)».

Реакция эта сильно сказалась и на судьбах русского театра. На смену великим драматургам пришли драмоделы и мелкотравчатые пачкуны; подлинное искусство подменялось ничем не прикрытой порнографией. Великая русская артистка, стареющая М. Н. Ермолова, в одном из своих писем Г. Н. Федотовой, в декабре 1907 г., с грустью на душе жаловалась:

— ...такая теперь сумасшедшая жизнь... я хоть и не принимаю участия ни в какой жизни, да уж очень больно даже видеть и слышать что делается. И ниоткуда не видать просветления. А самое главное, наше дорогое милое искусство, что с ним теперь?! Все навыворот, порнография, безумие, вот литература и театр наших дней.*)

Лучше не скажешь! Великая артистка в нескольких словах сказала о том, что характеризовало искусство годов реакции.

Подобный упадок, обильную пошлятину, вроде пьес «Нож моей жены» или «Бабник» переживал и Владикавказский театр, и только к 1911—1912 го-

*) Письма М. Ермоловой, стр. 132.

дам, т. е. к первым зарницам нового общественного под'ема начал как-то входить в нормальное русло. И если в эти тяжелые годы театр не только не умер, но и сохранился и даже берег какое-то здоровое зерно, способное дать новые ростки,—надо об'яснить большой творческой работой группы известных антрепренеров и больших актеров, работавших в разное время во Владикавказском театре. К числу их принадлежат антрепренеры—руководители театра: З. А. Малиновская, проработавшая в театре три года, Карали-Торцов, П. М. Медведев, В. И. Никулин, выдающиеся актеры Варламов, В. Н. Давыдов. Они на протяжении двух десятков лет значительно подняли театральную культуру в г. Владикавказе, создали определенные театральные традиции.

Немало сделал Ростовцев, Иван Алексеевич, хотя и коммерческая сторона его деятельности занимала слишком солидное место в его антрепризе, он работал во Владикавказском театре в 1911—1913 годах, т. е. в годы, когда в царской России, в частности на Северном Кавказе, период черной реакции сменился периодом нового революционного под'ема. Массы активизировались, росли политически и культурно, тянулись к искусству. Ростовцев, не плохой театральный организатор, не мог пройти мимо такого явления. И он, впервые в практике Владикавказского театра, ввел общедоступные так называемые народные спектакли. Билеты стоили от 7 до 55 копеек. Широко

и со знанием дела была поставлена реклама вокруг этого новшества. Неудивительно поэтому, что в первый же день т. н. народного спектакля к театру нахлынуло такое количество народа, что блюстителям порядка города пришлось вызвать конную полицию, чтобы разогнать народ. Полиция и тут, как всегда в жизни театра, проявила усердие и решительность во славу русского царя.

Но народ рвался к театру, к зрелищам, к культуре. Спрос был огромный. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что администрация театра должна была через некоторое время поднять цены на билеты с 55 копеек до 1р. 30 к. А какой репертуар давал театр на этих т. н. народных спектаклях? Перед нами газетные рекламы за 1913 год, и вот некоторые из них:

—30 января народный спектакль. Пьеса М. Арцыбашева «Ревность». Или в декабре: «Сердце женщины». В том же месяце—«Заколдованный принц» или «Переселение душ».

Нередко та же самая пьеса Арцыбашева «Ревность» как бы подкреплялась кавказской музыкой и лезгинкой. На лезгинке непрошенные попечители театра вообще спекулировали не раз. Благо офицерство города охотно шло на это.

А вот еще одна реклама. «Пансион благородных девиц» или «Небесные ласточки». В ходе спектакля исполнялся «модный танец танго», мистические куплеты—Ангел мой», ария «Я женюсь». В антракте казачий оркестр Терского войска играл польку и

затем снова возобновлялся спектакль с новыми ариями, куплетами.

И среди всей этой театральной макулатуры одиноко фигурировала знаменитая пьеса Максима Горького «На дне», и то для избранной публики,—эту пьесу особенно не популяризовали среди народа. Изредка шли «Потонувший колокол» Гауптмана, «Кин» Александра Дюма и некоторые вещи Леонида Андреева.

Владикавказский театр не блистал репертуаром. В нем больше было от харчевен, ресторанных гульбищ и офицерских бал-маскарадов, чем от подлинного театра. Иначе и не могло быть. Царская администрация на Кавказе могла терпеть театр со зрелищами и всевозможными увеселениями, но не подлинный театр, не учреждение искусства.

Ростовцев, Иван Алексеевич, а до него другие руководители театра, отдавшие все театру: Малиновская, Никулин, Медведев, могли прибегать ко всяким ухищрениям, предпринимать всякие меры, чтобы хотя бы на время обходить недреманое око блюстителей «правопорядка», но они не могли выскочить из тяжелых условий царской цензуры, они не могли до конца ратовать за подлинное искусство.

Но и то, что сделали названные театральные деятели — значительно в жизни и истории Владикавказского театра. В частности, инициативе Ростовцева, Ивана Алексеевича, ныне видного деятеля советского искусства, — в создании т. н. народных

спектаклей было смелым и значительным шагом для того времени.

Царская администрация всячески ограничивала прогрессивное влияние театра. Но она бессильна была совершенно изолировать это влияние или вовсе прекратить доступ массам в театр. Театр жил, театр как-то работал и, несмотря на все препятствия,—помогал культуре и просвещению. Этому способствовал и все расширявшийся общественный под'ем.

Под'ем революционного движения в 1912—1916 годах во Владикавказе, как известно, связан с именем Сергея Мироновича Кирова, нелегально прибывшего из Иркутска еще в 1909 году во Владикавказ и через некоторое время возглавившего рабочее движение. Киров организовал, сцементировал большевистскую подпольную организацию в городе; он работал в либеральной по тому времени газете «Терек», а через нее, в качестве постоянного театрального рецензента, вскоре сблизился с театром, стал влиять на его коллектив.

Годы эти в Северной Осетии ознаменовались дальнейшим ростом национальной драматургии, ростом драматургических кадров, некоторые из которых были тесно связаны с Владикавказским русским драмтеатром. Из них в первую очередь следует отметить молодого тогда драматурга—осетина Дмитрия Кусова, произведения которого в разное время шли на сцене Владикавказского драмтеатра. Первые его пьесы: «Дети гор», «Заурбек»,

«Неудачное похищение» и «Белый туман». Кусов, как молодой национальный драматург, много терпел, много мытарствовал: осетинскому драматургу нелегко было в условиях царского строя поставить свое произведение на сцене русского театра. Но ему помогли, как уже упоминалось, Вахтангов, крепко поддержал тот же Ростовцев — первый постановщик пьесы Кусова «Дети гор». Стихи Кусова при содействии С. М. Кирова печатались в газете «Терек».

Русский театр, при горячей поддержке Сергея Мироновича Кирова, был первым практическим учителем и воспитателем Кусова. И если его вещи довольно успешно шли в театре как до революции, так и особенно — в условиях советской власти, шли не только во Владикавказе, но и в других городах, то в этом известная заслуга принадлежит и русскому театру.

С тех пор Кусов написал свыше 30 пьес, вслед за Бритаевым значительно обогатив осетинскую национальную драматургию, написал либретто нашумевшей в свое время кавказской кинокартины «Абрек Заур»; издал множество стихов и детских рассказов. В настоящее время Дмитрий Кусов, в тесном контакте с Орджоникидзевским русским театром работает над новой своей драмой «Коста» (о жизни и борьбе Коста Хетагурова).

Владикавказский театр, в передовой своей части,—а она несомненно была,— не мог не служить примером для местных самодеятельных театров и

любительских драмколлективов, особенно осетинских, которых было немало и в Северной и в Южной Осетии. Не будет преувеличением сказать, что истоки нынешнего Государственного Осетинского театра, работающего совместно с русским театром в одном здании, уходят именно к этим дореволюционным и послереволюционным самодеятельным драмколлективам.

Таким образом, история Осетинского национального театра, созданного только после Социалистической революции, тесно связана с историей Владикавказского русского драмтеатра. Великая культура русского народа обогащает культуру возрожденных ленинско-сталинской национальной политикой народов, ведет за собой эту культуру, национальную по форме, социалистическую по содержанию.

ПЕРВЫЙ ВЛАДИКАВКАЗСКИЙ СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

Подлинная история нашего театра начинается после Великой социалистической революции, когда двери культуры и искусства распахнулись народу и когда театр стал перед грандиозной и небывалой доселе задачей — честного служения народу.

Нелегки были первые годы революции для советского театра — годы ожесточенной классовой борьбы и гражданской войны. Но театр делал свое дело: на фронтах и в тылу, силами честных советских актеров и актрис помогал советской власти в ее напряженной борьбе и созидательной работе. Владикавказский театр не стоял в стороне от столбовой дороги Пролетарской революции.

У колыбели советского театра во Владикавказе стоял Сергей Миронович Киров и, как было уже упомянуто, товарищ Киров был первым другом русского театра: он не пропускал ни одного нового спектакля и держал тесную связь с передовыми

эктерами. Печатавшиеся в ту пору в газете «Терек» театральные рецензии частенько принадлежали перу Сергея Мироновича. Киров имел постоянное место в театре — ряд второй, кажется, 14-й стул. Товарищ Киров нередко встречался с актерами, а во время постановок бывал за кулисами театра, помогал театру советами.

Имя Кирова было популярно в театре. Его любили актеры, к нему обращались за указаниями. Старый актер С. А. Петровский вспоминает такую интересную деталь, характеризующую отношение Сергея Мироновича к театру.

Было это в 1917 году. В театре шла широко известная в ту пору мелодрама «Две сиротки». Спектакль понравился публике. Сергей Миронович, присутствовавший на постановке, после окончания его зашел за кулисы, поздоровался с актерами и, обратившись к одному из участников спектакля сказал:

— Здорово вы сегодня с Гронским заворачивали. Вон в какой раж ввели нашу публику.

Кто-то обратился к Кирову с шутливой просьбой — «не ругать нас в газете». На это Сергей Миронович ответил: не видит оснований «ругаться». Актеры, далее, попросили Сергея Мироновича черкнуть в газете о тяжелых условиях в театре. Киров живо откликнулся на эту просьбу, обошел уборные актеров, познакомился с условиями их работы и заключил:

— Да, ваши производственные условия не из блестящих. Я, конечно, писать об этом буду, но

сомневаюсь, чтобы что-либо путное из этого получилось. Советую, друзья мои, маленько запастись терпением... Недалек тот момент, когда изменятся не только условия вашей работы, но и весь строй нашей страны.

Киров сдержал свое слово, дал статью в «Тереке», но, как и следовало ожидать, Владикавказская дума ничего не сделала для театра.

Подтвердились и другие слова Сергея Мироновича относительно «всего строя нашей страны». Грянула Октябрьская революция и пришли в движение миллионы.

В 1918 году, в самый разгар гражданской войны, Владикавказский театр при советской власти был своеобразным убежищем для многих театральных трупп, бежавших от преследований контрреволюционных белых войск, разорявших страну. В эту пору в театре одновременно работали: русская драма, опера и украинский театр, имевшие ряд крупных артистических сил.

Но захватившие в январе 1919 года Владикавказ белые ничего не оставили от театральной культуры, а театр превратили в кабарэ. В зрительном зале расставлялись столики и устраивались пьянки с «танцами до утра». Весь доход от этих вечеров шел на борьбу с революцией.

Нелегко было театру в годы гражданской войны. Владикавказ, как известно, переходил из рук в руки. Не до театра тут было. В марте 1920 года на фасаде театра девятнадцать дней висел плакат

о премьере «Без вины виноватые» Островского, а спектакля владикавказский зритель так и не увидел,—по улицам города шла ожесточенная перестрелка мждеу красными и белыми. Надо было спасти театр, спрятать его имущество от белых банд. И эту поистине героическую работу честно и самоотверженно проделал ветеран нашего театра, ныне здравствующий и попрежнему энергичный, особенно любящий свой театр Франц Станиславович Блажиевский.

Штаб белых размещался рядом с театром — в здании нынешнего Дома Красной Армии, так что белым бандам довольно сподручно было то и дело врываться в театр. Тов. Блажиевский рассказывает и о таком забавном случае, когда белые после какого-то спектакля ворвались и накинулись на бутафорские офицерские мундиры, шпоры и другие побрякушки.

Ценные вещи тов. Блажиевский, вместе с верной своей подругой, ныне также работающей в нашем театре, Татьяной Федоровной, прятал в своем доме. Но Франц Станиславович спасал не только имущество театра, но и жизнь коммунистов, преследуемых озверелыми белыми бандами: прятал ответственных партийных работников в театре и держал их до тех пор, пока не минует опасность.

Более или менее нормальная жизнь во Владикавказском театре началась весной 1920 года. Контрреволюция была разгромлена на Северном Кавказе, окончательно и прочно установилась советская

Ветеран театра Франц Станиславович Блажиевский

власть на его территории. И одним из первых декретов советской власти Владикавказский театр (5 апреля 1920 года) был передан в ведение отдела народного образования под названием «Первый советский Владикавказский театр», впоследствии, в 1924 году, переименованный в театр Госдрамы.

Так кончилась жизнь частного театра, театра предпринимателей и началась новая жизнь—жизнь государственного учреждения культуры и искусства. Искусство перестало быть частным делом, оно призывалось новой, рабоче-крестьянской властью к честному служению народу.

Владикавказский театр, когда-то задуманный царскими полицейскими, как орудие постепенной русификации горских народов, — стал местом дружбы этих народов. За короткое врмя во Владикавказе появились: осетинская, грузинская, армянская,ингушская, иранская, еврейская, татарская и украинская театральные труппы, и все они свои спектакли давали в одном и том же здании русского драмтеатра. Создался своеобразный, мыслимый только при равноправии всех народов, интернациональный театр, в котором ранее задавленные царизмом народы могли видеть свое искусство и в доступных им формах постепенно приобщаться к культуре.

Но театр был не только зрелищем. В первые годы советской власти он играл роль своеобразного народного университета: в нем периодически читались лекции и доклады на всевозможные темы, начиная от происхождения религии и кончая волну-

ющими вопросами мировой Пролетарской революции.

Театр был местом революционной большевистской мысли, пропаганды и агитации. Здесь проводился «партийный день», — в неделю раз театр переполнялся местными большевиками и на их собраниях не раз выступали товарищи Киров и Серго Орджоникидзе.

17 ноября 1920 года в театре заседал второй с'езд народов Терека, фактически — учредительный с'езд Горской Советской республики, куда вошли: Чечня, Ингушетия, Северная Осетия, Кабарда и Балкария, Карачай и Черкесия. На с'езд прибыл с декларацией Советской России товарищ Сталин. Вместе с ним присутствовали на с'езде Серго Орджоникидзе и С. М. Киров. На с'езде выступил товарищ Сталин и огласил декларацию об образовании Автономной Горской Республики.

«Товарищи горцы!—говорил тов. Сталин,—старый период в истории России, когда цари и генералы попирали ваши права, уничтожали ваши вольности, этот период угнетения, рабства канул в вечность. Теперь, когда власть в России перешла в руки рабочих и крестьян, в России не должно быть больше угнетенных. Давая вам автономию, Россия тем самым возвращает вам те вольности, которые украли у вас кровопийцы-цари и угнетатели генералы. Это значит, что внутренняя жизнь должна быть построена на основе вашего быта, нравов и обычаев, конечно, в рамках общей конституции России. У каждого народа — у чеченцев, ингушей,

осетин, кабардинцев, балкарцев, карачаевцев, а также у оставшихся на автономной территории казаков должен быть свой национальный Совет, управляющий соответствующей народностью, применительно к быту и особенностям последних. Я уже не говорю об иногородних, которые были и остаются верными сынами Советской России и за которых последняя всегда будет стоять горой... Во главе национальных Советов должен быть Совнарком Горской Республики, избираемый с'ездом Советов последней и непосредственно связанный с Москвой. Значит ли это, что горцы будут тем самым отделены от России, что Россия покидает их, что Красная Армия будет уведена в Россию, как спрашивают об этом с тревогой горцы? Нет, не значит. Россия понимает, что предоставленные самим себе малые народности Терека не смогут отстоять свою свободу против мировых хищников и их агентов—горских помещиков, сбежавших в Грузию, и интригующих оттуда против трудовых горцев. Автономия означает не отделение, а союз самоуправляющихся горских народов с народами России. Этот союз есть основа Горской Советской Автономии.

Товарищи! В прошлом дело обстояло обычно так, что правительства соглашались на те или иные реформы, уступки в пользу народа лишь в трудные минуты, когда они, ослабленные, нуждались в сочувствии своих народов. Так поступают всегда царские и вообще буржуазные правительства. В отличие от них, Советское правительство

действует по-иному. Советское правительство дает вам автономию не в минуту трудную, а в минуту громких успехов на полях сражения, в минуту полного торжества над последним оплотом империализма в Крыму. Жизнь показывает, что то, что дается правительствами в критическую минуту,—непрочно, ненадежно, ибо оно всегда может быть отобрано, когда пройдет критическая минута. Реформы и вольности могут быть прочными лишь в том случае, если они даются не под давлением времени, минутной необходимости, а в полном сознании полезной реформы, в расцвете сил и могущества правительства. Именно так и поступает теперь Советское правительство, возвращая вам ваши вольности. Делая так, советская власть хочет сказать, что она вполне доверяет вам, товарищи горцы, что она доверяет вашим способностям самоуправляться. Будем надеяться, что вы сумеете оправдать это доверие рабоче-крестьянской России. Да здравствует союз народов Терской области с народами России, на страх врагам нашим и вашим!». [1])

Делегаты с'езда покрыли речь вождя бурными аплодисментами.

С горячими речами на с'езде выступали соратники товарища Сталина — Орджоникидзе и Киров.

Память об этих знаменательных датах и теперь, через почти двадцать лет, хранит наш театр: его фасад и стены внутри его здания украшены мемо-

---

[1]) См. „Северная Осетия", 1939 г., стр. 173-175

риальными мраморными досками в ознаменование этих дат.

Великая социалистическая революция открыла доступ массам к искусству столичных театров, к высокому мастерству выдающихся людей искусства. До революции репертуар Владикавказского театра, как это было показано выше, пестрел такими пьесками, как «Шерлок Холмс», «Аромат греха», «Бабник», «Нож моей жены» и многие другие. Одно уже название пьес, облеплявших со всех сторон ту или иную изредка попадавшую классическую вещь, — свидетельство низкого качества многих спектаклей дореволюционного Владикавказского театра.

Первый сезон Владикавказского советского театра начался 1 мая 1920 года. В первом же сезоне театр дал ряд интересных пьес: «Дети Ванюшина» Найденова, «На дне» М. Горького», «Горе от ума» Грибоедова, «Власть тьмы» Толстого. В следующем сезоне в репертуаре театра появилась западно-европейская классика: «Разбойники» Шиллера и «Тартюф» Мольера. Произведения великого драматурга Островского впервые появились в сезоне 1924 –1926 гг., а пьесы советских авторов в следующем сезоне, среди которых — «Медвежья свадьба» Луначарского.

Из года в год рос репертуар театра, повышалось художественное качество спектаклей. Особенно плодотворным в этом отношении был сезон 1926 года, когда театр возглавлял ныне покойный Сильников, народный артист. С ним работали такие

крупные силы, как Флоринский, ныне заслуженный артист республики, Арди — большой комедийный актер, ныне также заслуженный артист, актриса Сальникова, работающая в настоящее время в Московском Академическом Малом театре.

Творческая работа этих годов, как и репертуар, в котором постепенно, но верно занимала себе место советская драматургия, — говорит о честном стремлении театра шагать в ногу с жизнью советской страны и как можно полнее отвечать на растущие запросы советского зрителя. Тут и попытки по-новому трактовать «Разбойники» Шиллера или «Тартюф» Мольера, тут и линия политизировать, если можно так выразиться, каждую новую постановку театра. Во всем этом были и успехи и неудачи, но неудачи проистекали больше от недостаточной опытности руководителей нового, советского, театра, чем от каких-либо других причин. Этого, к сожалению, нельзя утверждать в отношении сезона 1928 г., открывшего полосу ряда серьезных идейных срывов и творческих провалов театра.

На основании многих фактов можно утверждать, что сезон 1928—1929 гг., пожалуй, один из плохих, когда во Владикавказском театре, при художественном руководителе Мирском, всякая живая мысль и творческая работа загонялась закулисной политикой, подсиживанием и глушением самокритики. Срывать ли критическую заметку в стенгазете или шельмовать критикующего—было обычным явлением в театральном коллективе.

— Из театра потянуло затхлым, — сигнализировала тогда газета «Власть труда».

Неудивительно, что в эту пору театр отошел от наметившихся до того реалистических начал и всемерно внедрял «модный» тогда конструктивизм. Образцом конструктивистских и сугубо-формалистических спектаклей были: «Выстрел» Безыменского, а за ним — «Диктатура», «Ярость» и др.

С уходом Мирского из театра, творческий коллектив не избавился от формалистических вывертов. На протяжении ряда лет театр находился в плену внешних эффектов, импозантно оформленных, но ничего общего с настоящим театром не имеющих спектаклей. Просматриваешь фотографии, перечитываешь театральные рецензии того времени и убеждаешься, что режиссер не столько думал о том, как правильно раскрыть идейный замысел пьесы, как создавать сценический ансамбль или вылепить образ того или иного персонажа спектакля,—сколько о том, как бы удивить, ошарашить зрителя внешними эффектами. Тут было увлечение и бесславной памяти Мейерхольдом, и Камерным театром, и «синей блузой».

1932 год, пожалуй, переломный, когда театр решительно поворачивается к реализму. Поворот этот связан с именем Е. А. Поляковой — старой большевички, тогдашним директором театра. Много она сделала для сплочения театрального коллектива, для политического воспитания творческого коллектива и уяснения им требований, пред'являе-

мых партией театру, как могучему средству идейного воспитания и культурного развития масс.

Существенную работу в творческом плане проделал тогдашний главный режиссер театра, артист большой культуры М. П. Смелков.

Поворот этот ознаменовался пьесой Н. Погодина «Темп», поставленной А. С. Сафроновым; следующей большой творческой удачей театра явился спектакль «Улица радости» Зархи, поставленный Смелковым, а вслед за ним «Егор Булычев» Горького был отмечен критикой как лучший спектакль сезона.

Сцена из пьесы „Любовь Яровая“ Тренева

Затем начинается триумфальное шествие театра в 1934 году. Орджоникидзевский театр, вместе с

Ростовским-на-Дону театром поставивший «Мой друг» Н. Погодина, выходит победителем (как было констатировано при творческой встрече обоих театров в Ростове). Хорошо проходят «Враги» Горького, «12-ая ночь» Шекспира, «Поднятая целина». Но театр, казалось неожиданно, проваливается на «Ревизоре» Гоголя. Впрочем, тут никакой неожиданности не было. В этой новой постановке Сафронова, как это не странно и не досадно, вновь возрождаются формалистические выверты прежних, казалось бы давно пережитых лет. Стремясь «внести в постановку элементы свежести, новизны и яркости», автор спектакля пошел по проторенной дорожке формализма и внешних эффектов, и поэтому вместо новизны и яркости, у режиссера-постановщика получилось что-то невообразимое: Хлестаков, пред'явленный одним из «шаловливых воле-вильных шалунов» прятался под одеяло; пояснили Бобчинский и Добчинский, раздевались на глазах у зрителей жена и дочь городничего. Сам городничий был выведен беспомощным провинциальным воеводой» — самодуром, он выглядел растерянным среди Бобчинских и Добчинских.

Театральная критика правильно отмечала, что автор спектакля, оказавшись в плену разных влияний и став жертвой эклектизма, не сумел до конца «обнаружить «нутро» гоголевской сатиры и заставил сосредоточить все внимание на чисто внешней выдумке, штукарстве, которые захлестнули местами социальную сущность пьесы».

Это был серьезный урок! Провалом «Ревизора» жизнь лишь показывала, как сильно живуч формализм и как жестоко он мстит художникам, упивающимся своими, нередко временными и недостаточно закрепленными успехами. Сафронов был наказан своим провалом, он ушел из Орджоникидзевского театра.

Зато как был награжден театр в 1935 году, особенно спектаклем «Иванов» Чехова, поставленный М. П. Смелковым. Это был подлинный академический спектакль, открывший в театре полосу новых творческих удач: «Гибель эскадры» Корнейчука, «Ученик дьявола» Б. Шоу. С этими вещами театр выехал впервые на гастроли в Ворошиловск, Нальчик, Георгиевск. Театр мог ликовать своим успехом: он рос, он жил и творил.

Сезон 1935—1936 гг. завершился большими творческими победами. Театр весь почти сезон переполнялся любознательным советским зрителем. Заслуженная артистка республики Е. А. Матрозова, создавшая в эти годы ряд замечательных образов, говорила тогда:

— Театр никогда не видал такой массы умного, внимательного и благодарного к актерской работе зрителя, какую видит теперь.

Вместе с успехами театральная критика тогда отмечала известное отставание группы актеров от роста театра, от требований, пред'являемых к советскому театру. Для этих актеров куда легче, менее канительнее было штамповать одни и те же мизан-

Заслуженная артистка РСФСР
Елизавета Александровна Матрозова

сцены, жесты, мимику; играть из одной пьесы в другую по существу одну и ту же роль, чем работать над лепкой образов, над культурой речи, над дикцией и вообще над своей культурой.

Сцена из пьесы „Борьба продолжается" Паустовского

Однако, видно, театр возликовал так, что не стал прислушиваться к этой критике, забыл о предстоящем, не менее трудном творческом пути. 1936 год, дав только один подлинно хороший спектакль — «Мария Стиуарт» Шиллера, уже сигнализировал о подстерегающей театр опасости. Но этот сигнал не был услышан, — для руководителей театра он

остался как звук пустой, — и эта глухота руководства театра не прошла даром для самого театра.

1937 год дал сцену лишь «Смерть Грозного» в постановке и с великолепной игрой в роли Грозного А. Г. Поселянина, а затем... затем сказались плоды самодовольства, появились дрязги, сплетни. Кончилось все это тем, что в конце сезона 1937 года половина всей группы театра во главе со Смелковым должна была уехать из города Орджоникидзе. Но и после в коллективе театра довольно долго не изживались худшие элементы дореволюционного театра: подсиживание, сплетни, самомнение, склоки. С ними еще предстояла борьба, острая и длительная. Борьбе этой помогало здоровое ядро театра. Наперекор всему затхлому, грязному верх брало советское начало, театр рос, крепла сознательность и советская культура актеров. Крепло партийное руководство театром...

Осенью 1935 года в здании русского драмтеатра вместе со старым театром начал работать молодой, впервые созданный советской властью, Национальный Государственный Осетинский театр. Новая театральная молодежь, получившая образование в Москве, новый коллектив, совместная работа в одном здании не могли также положительно не отзываться на облике старого, русского, театра.

НА ПУТЯХ К СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ

Семьдесят лет Орджоникидзевского театра уже позади. Событие это совпадает со знаменательной датой—с исполняющимся в октябре 1939 года 80-летием со дня рождения основоположника осетинской литературы Коста Левановича Хетагурова. Коллектив театра отмечает этот юбилей рядом творческих мероприятий, и одно из первых среди них это уже осуществленная постановка забытой многими или неизвестной современному поколению пьесы Коста Хетагурова «Дуня».

Сорок лет тому назад, в 1899 году «Дуня» впервые была показана в городе Херсоне –месте первой ссылки Хетагурова. Пьеса шла также в Ставрополе (ныне Ворошиловск); говорят, что показывалась и в Пятигорске, а вот в театре родного поэту города Владикавказа «Дуня» никогда не шла—не разрешала царская администрация. Только в 1911 году, т. е. накануне нового революционного под'ема, тифлисский губернатор вынужден был разрешить

постановку «Дуни», но автора пьесы, поэта Осетии уже не было в живых. Однако образ Коста Хетагурова, его творения живут и будут жить среди нас. Зажила новой жизнью на советской сцене и его замечательная пьеса «Дуня».

Как Орджоникидзевский русский драмтеатр понял

„Дуня" К. Хетагурова, I акт

«Дуню» и в какой, следовательно, мере удачно он осуществил ее постановку на своей сцене?

«Дуня» по своему жанру комедия-сатира. Написана она с большим знанием законов и требований сцены; замечательно мотивированы в ней все ситуации и хорошо обоснованы сквозное и контрдействие. «Дуня» — реалистическое произведение. Острота положений и ситуаций, стремительное раз-

витие интриги, занимательность сюжета, сочный и образный язык пьесы, мастерски вылепленные образы, обилие комедийных моментов, брызжущих юмором и остроумием, — дают возможность советскому театру построить спектакль яркой впечатляющей силы, полной неподдельного оптимизма и веру в конечную победу человеческой личности.

Тема «Дуни» — эмансипация женщины. Эпоха — последняя четверть XIX века. Поставив в своей пьесе один из вопросов, волновавших тогда передовую общественную мысль, — вопрос о социальном равноправии женщины, — Коста Хетагуров разрешил его в духе Чернышевского. Коста был последователем идей Чернышевского и Добролюбова, и поэтому неслучайно, что его «Дуня» по своей идее и даже мотивам перекликается с «Что делать?» Чернышевского. В «Дуне» сильно сказалось мировоззрение Хетагурова –демократа-революционера, сильно также сказались его просветительские идеи. Но просвещение, культуру Коста рассматривает в тесной связи с вопросом о производительном труде, о роли интеллигенции на службе у народа. Труд и просвещение делают жизнь человека интересной, содержательной, осмысленной, — такова основная идея пьесы «Дуня». Носителем такой идеи является сама Дуня Сомова.

Справился ли Орджоникидзевский театр с постановкой «Дуни»? Думается, что да. Спектакль получился исключительно красочный, сделанный умно и в оптимистических тонах. Без преувеличения

можно сказать, что этим спектаклем творчество великого поэта Осетии, Коста Левановича Хетагурова, перед советским зрителем раскрылось новой, доселе почти неизвестной нам стороной. По-новому зазвучала лира Коста, — поэт стал нам особенно близким, своим!

Спектакль вызвал большой резонанс во всех почти слоях советской общественности Северной Осетии

„Дуня" К. Хетагурова, I акт

и за ее пределами. Один из таких откликов под заголовком «Чарующий спектакль», за подписью группы осетинских писателей, был напечатан в газете «Социалистическая Осетия». В нем, между прочим, говорилось:

«Постановка сатирической комедии Коста Хетагурова «Дуня» на сцене Орджоникидзевского рус-

ского драматического театра является одним из самых крупных явлений в развитии сценического искусства Северной Осетии. Эта постановка заняла почетное место в системе мероприятий, намеченных комитетом по подготовке к проведению юбилея Коста.

Пролежавшей более 40 лет в архиве комедии «Дуне» суждено было увидеть свет в условиях советской власти.

Идея и образы комедии, так красочно выраженные Коста Хетагуровым в пьесе «Дуня», правильно поняты творческим коллективом театра, донесены до зрителя в высокохудожественной форме.

Инициативу руководителей театра об издании пьесы «Дуня» отдельной, хорошо иллюстрированной брошюрой должны поддержать работники Госиздата и Управления по делам искусств при Совнаркоме республики с тем, чтобы к юбилею Коста эта брошюра была бы издана. Она может и должна быть показана на сценах других театров СССР».

Семидесятилетие театра ознаменовалось другими творческими успехами. Хочется прежде всего особо отметить нашумевшую пьесу Леонида Леонова «Волк», вызвавшую так много противоречивых разговоров среди наших зрителей. Театральный коллектив не смущен, что даже часть критиков не поняла пьесы «Волк». Театр отлично сознавал, что пора отойти, решительно и бесповоротно отказаться от штампа, от «кузьма-крючковщины», от пьес-однодневок вроде «Огней маяка», «Чужого», «Ге-

нерального консула». И театр полагал, что пьеса Леонида Леонова — то новое, что идет навстречу советскому театру, помогает ему давать полноценное искусство. Конечно, пьеса «Волк» — не совершенство; театральный коллектив с самого начала

„Волк“ Л. Леонова, II акт

сознавал, что пьеса имеет много существенных недостатков, особенно в лепке положительных образов: большевика Рощина, его дочери—Насти, Елены и Остаева; есть недостатки и в мотивировке отдельных ситуаций. Но вместе с тем театр считал, что «Волк» — это начало того, что призвано создать большую советскую драматургию социалистического реализма.

Как прошел «Волк» в нашем театре? Сейчас, когда оглядываешься назад и вновь подвергаешь анализу спектакли, прошедшие после «Волка», убеждаешься в том, что именно с постановки

«Волка» в Орджоникидзевском театре началась новая полоса творческой работы.

Чем это объяснить? Тем ли, что «Волк» обладает каким-то особым магическим действием или тут сказалось совпадение ряда условий? Вернее второе. Дело в том, что постановка пьесы Леонида Леонова в нашем театре совпала с началом коренной перестройки методов режиссерской работы, с перестройкой методов руководства внутри-театральной жизнью. Очень крепко были поставлены вопросы правильной расстановки творческих сил и руководства ими, вопросы коммунистического воспитания и индивидуальной работы с актером; задачи более серьезного, более вдумчивого и углубленного подхода к идейному и художественному раскрытию идеи, темы и каждого в отдельности взятого образа выдвинулись для постановки пьесы. И самое главное: все эти вопросы должны были решаться в атмосфере более смелой и последовательной большевистской критики и самокритики невзирая на лица; в обстановке смелого выдвижения молодых. Вся труппа призывалась дерзать, смелее итти вперед, не бояться нового!

И «Волк», постановку которого Москва нам разрешила с трудом, — явился той пьесой, на которой и должна была проверяться правильность взятого в театре нового курса. Но взять новый курс, это не значило сразу же реализовать его. Товарищ Сталин говорит: возможность еще не есть действительность. Чтобы возможность стала действительностью

реальностью — требуется горение, работа, — надо бороться, в частности с косностью, с боязнью перед новым.

Новое в данном случае состояло в том, что театр брался за вещь, которая не только не имела никакой сценической истории, но о которой не было ни одного в печати или где-нибудь в другом месте высказанного слова. Вместо них театральный коллектив располагал слухами, да, да слухами, о порочности леоновского произведения.

Новизна состояла и в другом, более существенном. «Волк» пришел к нам в театр после «Огней маяка», «Чужого» и «Генерального консула». Не без помощи Главреперткома театральный коллектив привык представлять на своей сцене вещи, в которой коммунист это, как правило, прозорливый, всевидящий, железобетонный человек; красноармеец — герой; японский диверсант или какой-нибудь другой враг — глупый, наивный и трусливый человек. Все было на ладони: открывался занавес и через десять-пятнадцать минут зритель уже знал, кто враг, кто свой, а кто в четвертом акте и девятой картине окажется шпионом.

«Волк» Леонова шел не по этому проторенному пути. Он дает жизнь такой, какой она есть. Пьеса пытается показать исключительную сложность и противоречивость обстановки, в которой идет строительство социализма. Но у самого Леонова не все сделано так, как хотелось бы. Вот, например, Ро-

щин,—коммунист или шляпа с партбилетом? А кто такая Елена? Самая обыкновенная баба или женщина, вырастающая в сознательного гражданина? А Остаев? А поп Лаврентий? А Кукуев?.. Вопросов без конца.

И все эти вопросы нахлынули на нас с первого же дня. Не во всем можно было итти за автором,—требовалось кое-где преодолеть его самого, а некоторые образы дорисовать за него. «Волк» вызвал споры в коллективе театра, хотя и был принят с большим интересом. Шли разные толки о Рощине, о Луке и Кукуеве. Споров было много. А тут еще новый курс: руководство театра пошло на смелое, невиданное дотоле выдвижение молодежи. Проскурину давалась роль Рощина, совсем молодой Гуцунаевой — ответственная роль Насти; малоизвестной до того Сергеевой—необычная для нее роль Остаевой. И так далее.

Риск, серьезный риск,—говорили одни.

— Провал!—шушукались другие в самом театре.

Пошли разговоры и за стенами театра. Между тем работа наша уже кипела. Никогда не забудутся дни, когда мы с Андреем Григорьевичем Поселянинным — постановщиком спектакля день и ночь сидели в репетиционной,—мечтали, работали, увещевали и подбадривали наших товарищей. И надо отдать им должное: все они были захвачены мыслью о новом спектакле. Все они понимали, что разбить, развеять в прах штампы «Огней маяка» надо новым, особенным спектаклем, и таким не-

обычным, свежим спектаклем должен был зазвучать «Волк».

Полтора месяца, к сожалению, на больший срок мы не могли расчитывать. Шла у нас кропотливая работа: репетиции, беседы и новые читки, черновые просмотры, затем производственные совеща-

„Волк" Л. Леонова, IV акт

ния, индивидуальная работа со многими актерами и снова репетиции. Монтировочная. Генеральная репетиция!

И вот общественный просмотр, первый общественный просмотр в театре нашем с последующим обсуждением. Волнение. Знакомое перед каждой

премьерой переживание, но переживание какое-то особое.

После третьего акта, Андрей Григорьевич Поселянин, исполнявший роль Луки, уже разгримированный, прибегает в зрительный зал и спрашивает:

— Ну как? — он потный, весь в волнении.

— А вот, послушаем, что скажут,—отвечаю я, скрывая собственное волнение.

После спектакля, уже на диспуте, первое слово о нашей новой постановке было отрадное, второе — также. Но вот выступает официальное лицо и говорит: пьеса Леонова «не актуальна». Выступает другой и, прикидываясь наивным, заявляет: «До меня ничего не дошло, что хотел сказать Леонов, непонятно». Разгорается дискуссия, она становится особенно острой, когда один товарищ авторитетно заявляет: «Волк» — сумбур, до зрителя не дойдет».

Нелегко было нам слушать этакое мнение, однако, думали, все же неплохо, ведь мы этого и добивались — дискуссионного спектакля, — пусть спорят! И участники общественного просмотра спорили...

До премьеры мы имели три рабочих дня. А премьера должна была показаться накануне 1 мая, торжественному заседанию Орджоникидзевского горсовета. Стоит ли говорить о том, как работал коллектив театра, чтобы премьера прошла хорошо!

И вот знаменательный вечер, кончены торжественные речи, умолкла музыка, раскрылась преображенная сцена. Тишина. В гробовой тишине влетает

на сцену Рощин (артист Проскурин) с порезом (от бритья). Встреча с Еленой. Взволнованный разговор, затем появление старухи Аграфены (Матеосова), Ксении, жены Рощина (Никольская), Магдалины и других. Зрительный зал как-будто недоуме-

„Волк" Л. Леонова. Финальная сцена IV акта

вает, чутко присматривается и прислушивается к происходящему на сцене. Некоторое оживление наступает с появлением попа Лаврентия (арт. А. Г. Поселянина) и закрывается занавес при жидких хлопках.

Второй акт проходит при большой реакции аудитории. Фома Кукуев вызывает веселый смех зала, старуха Аграфена — явные симпатии. Поп Лаврентий — и неприязнь, и интерес, и чувство гадливости. Настя — внимательный, критический взгляд зрителя. Появление Луки Сандукова — сперва не-

думение, затем догадки. Прислушиваемся к залу, он глухо гудит; присматриваюсь ко многим лицам зрителей,—они сосредоточены. И мы радуемся «наша берет». Радость наша подкрепляется дружными аплодисментами всего зала, как только закрывается занавес.

В антракте, в фойе театра уже идут оживленные разговоры, споры, догадки о финале спектакля.

... Спектакль кончился неожиданно хорошо.

— Свежо, очень свежо, со сцены повеяло новым, — говорили одни.

Впечатление многих зрителей выразил один заводский товарищ:

- Об этом спектакле будут думать дома, завтра И придут еще смотреть.

«Будут думать»! Может ли быть лучшая оценка спектаклю?

Последующие наши спектакли прошли с переменным успехом... Мы устроили подряд три диспута. В них участвовало свыше 700 человек. Выступило с речами несколько десятков. И сколько ораторов было — столько, пожалуй, и мнений. Ругали Леонова. Хвалили. Ругали театр. Хвалили. Каждый оратор считал своим долгом возражать, опровергать доводы предыдущего оратора. Орджоникидзевский театр никогда не видал такого зрелища!

Не совсем ладно было в коллективе театра. Чувствовалась какая-то раздвоенность, колебания среди некоторых актеров. Но вот первая ласточка

из Москвы — рецензия «Красная звезда», — положительный отзыв о пьесе «Волк» и его спектакле в Московском Малом театре. Радости нашей с Поселянским не было конца. Через пару дней выступила «Правда» — более авторитетное мнение.

— Наша взяла! — стали говорить в нашем театре.

На итоговом производственном совещании творческие коллективы могут отметить большую удачу новой своей постановки. «Волк» не просто творческая удача, это — победа и в некотором роде новая страница в жизни театра. В самом деле: многие театральные штампы разрушены; смелое выдвижение театральной молодежи удалось; удался новый метод режиссерской работы; удалось большинство образов,— образы: Рощина (актер Проскурин), пона Лаврентия (Поселянин), Елены (Боренш.), Ксении (Никольская), Остаевой (Сергеева), Кукуева (Федоров), Агрофены (Матеосова), Луки (Мартынов) и т. д. Спектакль, хорошо оформленный художником Ю. П. Федоровым и вообще цементированный в крепком ансамбле, был радостным спектаклем.

На спектакль откликнулся автор пьесы Леонид Леонов. В своем письме он призывал коллектив театра «и впредь работать вместе, чтобы поднимать советское искусство на ту высоту, где оно должно быть». Коллектив и руководство Орджоникидзевского театра были вознаграждены, и они могли дерзать дальше.

Другой творческой удачей театра, вслед за пьесой Леонида Леонова, является «Иудушка Головлев» — Салтыкова-Щедрина.

Нелегко было театру взяться за такую вещь, хотя и режиссура и творческий коллектив театра располагали достаточно богатой сценической историей этой инсценировки. Не мешает заметить, что товарищи из Управления по делам искусств РСФСР опасались, что театру нашему не одолеть трудностей «Иудушки». И тем не менее, руководство театра решило дерзнуть, и работу начала с пересмотра известной инсценировки Александровича. Многое в инсценировке было написано по-новому.

Работа эта не далась без трудностей. Дело в том, что не все товарищи в театре правильно поняли идейную направленность «Иудушки», а поняв ее, не сразу нашли ключ к правильному раскрытию образов, особенно Порфирия Головлева. Часть товарищей считала, что Салтыков-Щедрин дал картину распада семьи крепостника-помещика. Разумеется, такое узкое понимание идеи и темы пьесы не могло удовлетворить руководство театра и оно добилось уяснения всем коллективом, что речь идет о неизбежном распаде, гибели всего буржуазно-помещичьего строя. Строй, породивший Иудушек, обречен на смерть,—такова идея нашей инсценировки.

„Иудушка Головлев".
Порфирий— арт. А. Г. Поселянин. I акт.

„Пугушка Головлев“ Порфирий — арт. А. Г. Поселянин, Павел — арт. А. И. Мартынов, II акт

В последнем акте уже престарелый, дряхлый Иудушка жалуется Аниньке:

— Когда-то здесь было целое человечье гнездо, а сейчас никого не осталось. Куда все ушли, Анинька?

Это страшное место творческий коллектив и прежде всего сам актер, исполняющий роль Иудушки, должны донести до зрителя так, чтобы он, зритель, понял весь жуткий и глубокий смысл этой фразы.

Вслед за тем у Иудушки появляется страх перед смертью. Как подать это место? У Салтыкова-Щедрина, как известно, в конце повести у Порфирия Головлева появляется подобие совести, начинается прозрение. Мы не пошли по этому пути. Никакой совести, никакого прозрения! Тем более, что театр имел более чем авторитетное мнение Карла Маркса о том, что не всегда Салтыков-Щедрин кончает удачно свои повести. Театр избежал и возможного, при неправильной трактовке, мистического конца инсценировки; театр избрал единственно правильный путь идейной и художественной интерпретации всей вещи — путь реализма. И театр добился успеха!

Спектакль зазвучал актуально. Наш зритель понял, как живуча сила Иудушек-Троцких и как необходима упорная и беспощадная борьба советского народа с этими предателями, двурушниками, лицемерами.

Своим успехом спектакль в значительной мере

„Иудушка Головлев",
Порфирий—арт. А. Г. Поселянин, III акт

„Иудушка Головлев"
Порфирий—арт, А. Г. Поселянин, IV акт

обязан Андрею Григорьевичу Поселянину, исполнившему роль Иудушки. До того, в «Волке» Леонова Поселянин выступал в роли попа Лаврентия Сандукова, а в прошлом сезоне—в образе Тартюфа. Было определенное опасение, что тов. Поселянин в какой-то мере повторит их, но этого не случилось: способный и культурный артист создал исключительно запоминающийся, отвратительный образ Иуды; актер от начала до конца мастерски провел все свои сцены, он на себе вынес львиную долю всего спектакля.

Замечательны были образы Евпраксеюшки в исполнении актрисы П. С. Гальской и Степана—в исполнении И. А. Мятелева.

Один из последних спектаклей сезона в театре—«Без вины виноватые» Островского, в котором особенно впечатляющие образы созданы заслуженной артисткой республики престарелой Е. А. Матрозовой в роли Галчихи, артистом С. А. Петровским в роли Шмаги, актрисой П. С. Гальской в роли Кручининой. При ряде недостатков и не совсем удачном образе Незнамова. пьеса «Без вины виноватые» также является не плохим спектаклем. по-новому раскрывший идейный замысел одной из трудных пьес великого драматурга.

На новизну и оригинальность интерпретации основных образов театр не претендует. Но то, что показал театр на своей сцене, было свежо, как-то по-новому подано. Режиссура и творческий коллектив театра считали, что в образе Незнамова дол-

жен быть более ярко показан социальный протест; Шмага, Коринкина и Миловзоров должны вызвать в зрителе не столько презрение, сколько известную симпатию, ибо люди эти, исковерканные определенными общественными отношениями, являющиеся жертвой проклятого строя, — сами нуждаются в поддержке, в сочувствии к ним. Галчиха не была представлена в образе ведьмы, как это бывало на многих сценах. Заслуженная артистка республики Е. А. Матрозова сумела дать образ доброй, чуткой к чужому горю старухи; артистка с исключительной теплотой, с изумительно бережным отношением к каждому слову драматурга.—донесла до зрителя образ незабываемой русской старухи.

Пьеса «Без вины виноватые» в Орджоникидзевском театре до того шла в мае 1937 года всего 13 раз, прошла малозаметным спектаклем и быстро сошла со сцены. Летом 1939 года пьеса сразу заняла солидное место в репертуаре театра, шла при неизменных почти аншлагах. за первый месяц (с 20 июня по 9 июля) прошла одиннадцать раз и закрепилась в репертуаре театра на будущий сезон. Все это — интересные факты, в частности показатель роста зрителя, роста самого театра.

Однако путь театра не усеян одними розами. И не одними успехами ознаменовался семидесятый год театра: были и провалы, были идейные срывы, случались и творческие неудачи. Провалом театра надо считать постановку в октябре 1938 года опять-

таки того же гоголевского «Ревизора». Театр не справился с бессмертной комедией ни в идейном, ни в творческом плане, и потому спектакль получился серый: скучно было сидеть до конца спектакля. Быть может, это невероятно, но это факт, поучительный факт. Неудачей театра в области

„Без вины виноватые“ Часть финальной сцены. Кручинина—арт. Н. С. Гальская, Незнамов—А. Ратомский Шмага—С. А. Петровский, Муров—А. И. Мартынов.

классики нужно считать также постановку «Коварства и любви». В спектакле не было Шиллера с его острой социальной тенденциозностью, широты его политического диапазона; в спектакле не было и коварства, а любовь, преодолевающая в пьесе

все на своем пути, в самом спектакле не столько горела и клокотала в Фердинанде и дочери старого, гордого музыканта, сколько лишь теплилась. Наконец, неудачным был и спектакль «Забавный случай» Гольдони. Театр не сумел донести до зрителя подлинного Гольдони.

Идейными срывами театра за последний год нужно считать упомянутые уже выше «Огни маяка», «Чужой» и отчасти «Генеральный консул». Правда, театр сам стал жертвой общего психоза «кузьмакрючковщины», «актуальной темы» и пр. и пр.; правда, сами эти спектакли в какой-то мере, — и то весьма и весьма отдаленно,— отвечали потребностям зрителя и, тем не менее, они — свидетельство срывов в творческой работе театра. Почему? Хотя бы потому, что все эти пьесы, а заодно с ними — произведения некоторых драмоделов, уводят советский театр в сторону от подлинного искусства, от социалистического реализма, от большого советского искусства, призванного служить коммунистическому воспитанию советского народа — строителя коммунизма.

Руководство и творческий коллектив театра теперь сознают это хорошо; теперь театр не поставит таких пьес! И это сознание — также показатель определенного идейного и особенно творческого роста театра.

Истекший год был исключительно поучительным. Здесь сказались и те замечательные уроки, которые

получил вообще советский театр от XVIII исторического с'езда ВКП(б).

Рост нашего театра, в частности его художественно-творческий рост, пришел не сразу. Идейный и творческий рост Орджоникидзевского русского драмтеатра подготовлен определенными успехами в прошлом, в частности, спектаклями: «Мачеха» Бальзака, «Горе от ума» Грибоедова, «Иван Грозный» Алексея Толстого, «Мать» и «Последние» Горького, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кабылина. Из советской тематики, которую театр пропагандирует все шире и глубже, особенно следует отметить: «Беспокойную старость», «Терентий Иванович», «Любовь Яровая», «Созвездие гончих псов» и другие. Упомянем также, что театр, преодолевая известные трудности комедийного жанра советской драматургии, за последнее время поставил несколько советских комедий, из которых хочется особенно отметить: «Простую девушку» и «Весенний смотр» Шкваркина, «Мелкие козыри» Ардова. Уместно отметить, что в ролях комедийного актера отличился С. А. Петровский; в этих же ролях вырос И. Т. Приз, особенно отличившийся в комедии-сатире Хетагурова — «Дуня».

Театр вырастил в своем коллективе группу способных актеров, среди которых: товарищи Проскурин, Приз, Колесова, Яралов, далее—Никольская, Гуренков, Матеосова, Чалов и др.; из совсем молодых актрис, несомненно растущих, надо отметить Серову и Гуцунаеву. Из актеров старшего поколе-

„Без вины виноватые"
Галчиха—засл. арт. РСФСР Е. А. Матрозова

ния серьезный творческий рост в этом году показал А. И. Мартынов. Наконец, в стенах театра вырос художник Ю. П. Федоров, чья вдумчивая и любовная работа, как правило, украшает спектакли театра. Выросла группа технических работников.

Росту наших актеров помогает политико-воспитательная работа в коллективе. Это целая система различных мероприятий: доклады, лекции, коллективные читки важнейших статей «Правды» и «Большевика», диспуты по творческим вопросам, консультации. Третий день каждой шестидневки — день учебы; в эти дни актер театра слушает лекцию на тему: марксистско-ленинская теория об искусстве или на тему: мастерство актера («Система Станиславского») или о творчестве Шекспира, Салтыкова-Щедрина, Коста Хетагурова,—смотря какова текущая производственная работа театра. Теперь нет ни одного крупного вопроса советской драматургии и театра, к которым коллектив Орджоникидзевского театра остался бы безучастным. И, как правило, подобные общие проблемы дискутируются в тесной связи с практикой театра, подвергаются критике недостатки театра, которых еще очень много.

Однако не всегда искренняя, невзирая на лица, критика и самокритика — желанный гость в коллективе. Не перевелись еще актеры и актрисы, которые не терпят товарищеского указания на те или иные их недостатки. Амбиция, самомнение, самолюбование таких людей—главное препятствие в их

идейном и творческом росте. Отсюда—задача повседневного коммунистического воспитания актера и актрисы, задача преодоления в их сознании буржуазных пережитков. И острие всей политико-воспитательной работы за истекший год, в том числе—изучение материалов XVIII с'езда ВКП(б) и в первую очередь доклада товарища Сталина — были направлены именно в сторону повышения коммунистической сознательности работников театра.

Многое сделано в этом отношении, но еще больше надо сделать, чтобы каждый наш актер или актриса были прежде всего скромными советскими тружениками; чтобы всегда и везде умели подчинять личные интересы — общим, государственным; чтобы в работе не довольствовались малым, а дерзали на большее, не боялись бы трудностей, не чурались бы нового, а смело шли бы вперед и вперед.

Только на этом пути, когда всегда и твердо проводится принципиальная большевистская линия, определенная нашей партией в советском искусстве и в частности в театре, — Орджоникидзевский театр будет расти непрерывно и на здоровой основе.

О чем свидетельствует работа театра за последние полтора — два года? Можно без колебания утверждать, что рост театра идет по линии постепенного освоения методов социалистического реализма. Нельзя, конечно, сказать, что театр совершенно освободился от былых натуралистических

и формалистических вывихов. Но театр упорно одолевает эти вывихи и пытается подняться до высоких требований социалистического реализма. Спектакли: «Беспокойная старость» и «Волк» из советской тематики, «Мачеха» и «Иудушка Головлев» из классики, поставленные за последний год режиссерами А. Г. Поселяниным и Г. А. Силаевым подтверждают, что рост театра идет в направлении более глубокого понимания и успешного разрешения возросших идейных и творческих задач советского театра.

Орджоникидзевский театр пытается осмыслить так называемую «систему Станиславского». Разумеется, коллектив театра не подходит к «системе Станиславского», как к какой-то догме: где-где, а в советском искусстве начетничество и книжный подход к решению сложнейших вопросов являются смертью живого дела. Орджоникидзевский русский драмтеатр упорно работает над тем, чтобы своим путем и своими методами освоить «систему Станиславского» и, следовательно, шагать в ногу с жизнью социалистической страны.

Нелегко, конечно, дается все это театру. Больше того, надо прямо сказать, что до сих пор еще не оформилась творческая физиономия театра. Слишком часто повторяется разностильность спектаклей, бывают и такие случаи, когда в одном и том же спектакле выступают два—три стиля. Сказывается не совсем высокое качество режиссуры, хотя и художественный рудоводитель театра стоит

„Любовь Яровая"
Тренева, сцена из II акта

на высоте своего положения. Проблема идейно целеустремленной, творчески пытливой, вдумчивой, масштабной в своих замыслах режиссуры в театре еще не разрешена; такая режиссура еще должна быть создана,—и создана как по линии переучебы старших, уже стажированных режиссеров, так и по линии смелого выдвижения молодых режиссеров из среды самих актеров. Театр должен иметь крепкую во всех отношениях единую художественную линию.

Но расти должны и актеры, расти должен весь коллектив! Частенько наши зрители, отмечая хорошую игру того или иного актера, вынуждены отметить слабость, несработанность всего ансамбля спектакля. А там, где нет ансамбля, сыгранности, спетости всего исполнительского коллектива,—там, известно, нет полноценного спектакля. Надо растить не только актера-индивидуума, надо растить весь коллектив! И этому должно всемерно способствовать стационирование театров.

В 1937 г. в № 5 журнала «Театр» критика указывала, что «пульс театральной жизни в гор. Орджоникидзе.... очень неровен. Русский театр существует здесь уже три четверти века, но у него нет своей истории, нет своих традиций. Из года в год театр начинает жить заново, из года в год меняет состав актеров, из года в год меняется художественное руководство». Замечание совершенно правильное. Правда, с тех пор несколько изменилось положение: и художественное руководство по-

стоянно, и состав труппы несколько стабилизировался. Продуманнее и выдержаннее стал репертуар театра. Вот интересные данные за последние несколько лет. В 1937 г. из 18 премьер советских пьес было четыре, в 1938 г. соответственно 18 и 9, в 1939 г. 16 и 8, т. е. за три года имеется неуклонный рост советского репертуара: он теперь составляет 50 процентов. Цифры эти —показатель прежде всего роста молодой советской драматургии, которой и овладевает наш театр.

Но многое еще впереди. Наш театр,—как вообще советский театр,—перед новыми задачами, новым под'емом.

Орджоникидзевский русский драмтеатр, постепенно овладевая классическим репертуаром, все успешнее справляясь с растущим репертуаром советской драматургии, однако в долгу перед Северной Осетией. Работая в центре республики, в одном из крупных городов Северного Кавказа,—Орджоникидзевский русский драмтеатр не дал почти ничего из местной национальной тематики. Он не вырастил ни одного драматурга, не создал ни одной пьесы. И только теперь, в связи с 80-летием со дня рождения Коста Хетагурова,—театр вплотную подошел к давно назревшему вопросу. Театр прежде всего в творчестве самого Коста ищет материал для сценического воплощения. Решено, после уже удавшейся постановки комедии «Дуня», инсценировать знаменитую его поэму «Фатима». Работа над «Фатимой» силами самого театра уже ведется.

и мы уверены, что она завершится успешно. Далее театр обязан показать самого Коста на своей сцене: интересная и поучительная жизнь замечательного поэта и борца заслуживает искать советскому зрителю. Но театр обязан показать и победы социализма на Кавказе, в частности в Северной Осетии, продемонстрировать в художественно-полноценных формах торжество ленинско-сталинской национальной политики. И тут, в этой большой и почетной работе, два братских театра: старый русский драмтеатр и молодой Государственный Осетинский театр должны помогать друг другу на базе творческого идейного и творческого содружества.

Здесь сделаны только первые шаги. Художественный руководитель театра тов. Поселянин, совместно с заслуженным артистом Северо-Осетинской АССР тов. Тогровым Б. Н., написал пьесу «Набат» и осуществил ее постановку на сцене Осетинского Гостеатра. Спектакль «Пограничники» был поставлен режиссером русского драмтеатра тов. Силаевым. Значительную работу провели т.т. Поселянин, Петровский и Гальская с осетинской актерской молодежью. Но все это, конечно, недостаточно, тем более, что эта работа еще не говорит о полнокровном, изо дня в день растущем творческом содружестве двух театров.

Многое должен сделать театр вообще в развитии театральной культуры в республике, в частности помогать самодеятельным драматическим коллективам, а также созданию республиканского театра

юного зрителя, в котором потребность назрела давно. Русский драмтеатр должен стать ведущим участком искусства Северо-Осетинской АССР и помогать более быстрому росту искусства, национального по форме, социалистического по содержанию.

XVIII с'езд ВКП(б) поставил перед советским искусством грандиозную задачу коммунистического воспитания народа. Это задача не одного года. Все советское искусство призвано партией и советской властью в ярких и впечатляющих образах, в доходчивых формах, средствами искусства социалистического реализма помогать коммунистическому воспитанию народа.

Исключительная в этой связи роль советского театра. Оживленная, фактически всесоюзная дискуссия, которая развернулась не так давно по вопросу о советской драматургии и театре,—говорит о том, что многого наш советский театр еще не сделал. Он в большом долгу перед народом — строителем социализма. Что и говорить, Орджоникидзевский русский драмтеатр также в долгу перед своим зрителем. Театральный коллектив в основном это понимает и отдает себе достаточный отчет в глубине и серьезности тех задач, которые встали перед ним. Коллектив понимает и то, что роль театра в коммунистическом воспитании народа требует того, чтобы каждый театральный работник сам воспитывался в коммунистическом духе, овладевал бы марксизмом - ленинизмом. Колоссально возросли задачи театра, как важнейшего участка

идеологического фронта, и театр может успешно справиться со своей ролью в том случае, если каждый его работник будет на высоте своего положения.

Свой семидесятилетний юбилей театр проводит под знаком пересмотра всего пройденного пути, глубокой и решительной критики недостатков. Театр обобщит опыт своей творческой работы, ближе присмотрится к опыту лучших театров и постарается отшелушить от наносного, ненужного плевела все то, что мешает взращиванию молодых ростков, из которых в руках опытных и любящих свое дело садовников вырастет и раскинется на большом просторе дивный, вечно зеленый, цветущий и благоухающий сад самого передового в мире великого советского искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Зачем нужен был театр Царским Колонизаторам . . . 3
2. Тернистый путь театра 17
3. Первый владикавказский советский театр 38
4. На путях к социалистическому реализму 56

Ответственный редактор *Мазин Н. П.*
Тех. редактор *Дзгоев А.* Корректор *Кодзаева Р. А.*

Сдано на производство 21-VIII-39 г. Подписано к печати 9-IX-39 г. Упол. Главлита № В-3603. Госиздата № 74. Тираж 3100. Заказ № 3034. Формат бумаги 60x92. Печатных листов 5,75.

Типография Госиздата Северо-Осетинской АССР, г. Орджоникидзе, Коминтерна, 20

Цена 3 руб.

41956